

Małgorzata Bogunia-Borowska

W POSZUKIWANIU UTRACONEGO OJCA. OBRAZ MĘŻCZYZNY I OJCA W POLSKIM KINIE PO TRANSFORMACJI USTROJOWEJ 1989 ROKU

Zmieniający się obraz mężczyzny i ojca w czasach transformacji ustrojowej

Nasza współczesna kultura wytworzyła wobec ojców wiele oczekiwań, którym idealny, a przynajmniej bliski takiemu wyobrażeniu ojciec powinien sprostać. Stan owych oczekiwań nie jest i nigdy nie był stały. Wraz ze zmianami społeczno-kulturowymi oraz procesami polityczno-gospodarczymi ewoluował i ulegał przeobrażeniom. Nie ma jednego uniwersalnego wzorca ojca, który przez wieki, a nawet ostatnie dekady pozostawał bez zmian. Postaram się w niniejszym esejku poruszyć dwa zasadnicze wątki. Jeden będzie poświęcony wizerunkowi polskiego mężczyzny i jego przemianom w czasie transformacji. Spróbuję odpowiedzieć na pytanie, jak polskie kino tuż przed i po roku 1989 postrzegało polskiego mężczyznę. Drugi wątek będzie dotyczył mężczyzny w roli ojca. Aby zrozumieć sposoby przedstawiania mężczyzny w roli ojca w polskim kinie, niezbędna jest rozszerzona analiza, obejmująca również pierwszą dekadę zmian w kraju i przyjrzenie się temu, co wówczas działo się z mężczyzną. To ważne, ponieważ kolejnym tematem, którym zajmuje się kino i telewizja pod koniec lat dziewięćdziesiątych i na początku XXI wieku, w dużym stopniu jest konsekwencja zmian zachodzących po 1989 roku.

Jeśli chodzi o pierwszy etap analizy, to należałoby postawić wiele pytań dotyczących bardzo różnych kwestii. W jakim kierunku zmierzały ówczesne filmowe fabuły? Jaki obraz mężczyzny funkcjonował wówczas w kinie? Z jakimi problemami musiał sobie radzić? Jakie podejmował wyzwania? Jakie wartości były mu najbliższe? Jaka rolę w jego życiu pełniła rodzina? Na jakich sprawach własnej egzystencji się koncentrował? Analiza i próba odpowiedzi na postawione pytania umożliwi wskazanie czterech zasadniczych, moim zdaniem, typów męskich. Po pierwsze, zmagających się ze zmianą ustrojową i strukturalną byłych pracowników służb specjalnych.

Po drugie, inteligentów – nieudaczników, których wiedza i umiejętności bądź to okazują się nieprzydatne w nowej rzeczywistości, bądź których nie potrafią wykorzystać, lub też którym brakuje zdolności adaptacyjnych. Do tego typu zaliczają się także przedstawiciele innych grup zawodowych i środowisk – łączą ich podobne doświadczenia oraz stan ogólnego pesymizmu i poczucia życiowej porażki. Po trzecie, młodych wilczków, czyli młodych mężczyzn, którym zmiana systemowa nie odbiera pozycji społecznej i nie burzy wygodnego porządku, ale otwiera niewyobrażalne dotychczas szanse szybkiego dorobienia się na drodze przestępczej i czerpania satysfakcji z konsumpcyjnego stylu życia. Po czwarte wreszcie, karierowiczów, głównie z sektora rozrywkowo-reklamowego i medialnego, wolnych i usługowych zawodów, którzy celem swojej egzystencji uczynili konsumpcyjno-komercyjny styl życia, pełen powierzchownych kontaktów, używek, markowych gadżetów i wielkiej duchowej pustki.

Kino, podejmując temat rodzicielstwa, a w szczególności ojcostwa, ukazuje jego ciemną stronę. Odwołuje się do amoralnych, wręcz patologicznych relacji pomiędzy ojcem i synem oraz traumatycznych przeżyć z dzieciństwa tak samych ojców, jak i dzieci. Koncentruje się na dramatach i trudnych wzajemnych relacjach. Fascynuje się postacią ojca destrukcyjnego, który fałszywie pojmuję miłość, ustalając tyranię i stosując przemoc fizyczną i psychiczną wobec dziecka. Nie chciałabym jednak skupiać się na tym wątku – temat taki wymaga bowiem osobnego opracowania. Interesować mnie będą raczej postawy przemian osobowości oraz dojrzewania do roli ojca, próby wchodzenia w rolę ojca lub rezygnowania z niej. Zajmę się również przyczynami i powodami takich postaw oraz zachowania mężczyzn i ojców w ponowoczesnej i poustrojowej rzeczywistości polskiego kina. Pragnę zbadać, jaki katalog typów ojców proponuje polskie kino. Czy są to postacie troskliwie zainteresowane losem swoich dzieci? Nowocześni partnerzy? Czy to w ogóle osoby, które świadomie podejmują się roli ojcowskiej, a jeśli tak, to jak ją pojmują? Czy sprowadzają ją do życiowego wyzwania, czy też traktują w kategoriach konsumpcyjnych, zapewniając dziecku jedynie rozmaite popkulturowe gadżety? Spróbujmy odpowiedzieć na te pytania, dokładnie analizując polskie kino ostatnich dwudziestu lat.

Modele mężczyzny w polskim kinie lat dziewięćdziesiątych

W polskim kinie czasów transformacji analizowano rozmaite społeczne zjawiska oraz opisywano zmieniające się warunki życia ludzi. W pierwszej kolejności podjęto tematy związane ze zmianami instytucjonalnymi nowej rzeczywistości, którym jednak, jak szybko się okazało, towarzyszyły przeobrażenia postaw i zachowań mężczyzn, a następnie roli ojca; wielokrotnie jednak owe procesy i tematy pojawiały się równocześnie. Zmiany ustrojowe i instytucjonalne wymuszały zmiany zachowań męskich i przededefiniowanie ról ojców. W czasach nowej rzeczywistości, po trans-

formacji, mężczyźni stanęli przed koniecznością ponownego zdefiniowania siebie, wykonywanych ról, określenia swojej tożsamości. Jak pokazuje kino, były to zadania trudne i bardzo wymagające. Należało bowiem określić siebie podwójnie, to znaczy zarówno swoje „ja” społeczne i zewnętrzne, jak i „ja” prywatne i wewnętrzne. Bycie mężczyzną i ojcem wymaga nie tylko definicji społecznej, ale również wytworzenia wewnętrznej zgody na określony sposób realizacji owej roli, która ma charakter indywidualizowany. Innymi słowy: od dwóch dekad mężczyźni znajdują się *in statu nascendi*. Zobaczmy, jak postrzega i rejestruje ów proces polskie kino.

Lata dziewięćdziesiąte to trudny okres dla mężczyzn, co doskonale zostało przedstawione w polskiej sztuce filmowej. To czas zmian, a zatem także konfrontacji tego, kim jest mężczyzna i co potrafi osiągnąć już nie w znanej i bezpiecznej rzeczywistości PRL-u, ale w świecie, który się nagle diametralnie zaczyna zmieniać, w którym pojawiają się nowe reguły, gdzie dotychczasowe przyjaźnie zostają wystawione na próbę, niektórzy tracą pracę, gdzie pewne układy przestają się sprawdzać. W polskim kinie pojawiają się wówczas cztery wyraźne typy męskich bohaterów, których strategie adaptowania i radzenia sobie w nowej rzeczywistości bardzo się od siebie różnią.

Pierwszym wyrazistym typem męskim tego okresu, który bardzo silnie zaistniał w tym okresie w kinie, jest bohater w średnim wieku, pracownik służb specjalnych, niezwykle cyniczny, który z racji instytucjonalnych i ideologicznych zmian jest zmuszony do ostrej konfrontacji z nową rzeczywistością. Jednym słowem: twardziel. To bohater, którego doskonale definiuje Zbyszko Melosik, stwierdzając, że:

pragnie, by świat sądził, że nie boi się nikogo i niczego. Uważa, że „zawsze ma rację” i że jedynie jego sposób postrzegania świata jest właściwy. Macho jest pewny siebie i czuje się „bohaterem” rzeczywistości, w której żyje. Odczuwa wyższość nad innymi ludźmi. Dąży przy tym do posiadania i rozszerzania swej dominacji i władzy. Stawia siebie ponad prawem i normami etycznymi społeczności (...). Macho nigdy nie zastanawia się nad konsekwencjami swojego działania. Nigdy nie przeprosza. Pragnie, aby świat sądził, że nie boi się niczego i nikogo. Swoje relacje z kobietami postrzega głównie w kontekście przyjemności zmysłowej, której mogą mu one dostarczyć (Melosik 2002: 140).

Tacy są bohaterowie filmów Władysława Pasikowskiego – pewni siebie, bezkarni, żyjący według własnego kodeksu zasad (*Kroll*, *Psy* i *Psy II: ostatnia krew*). Co powoduje, że tego typu bohater fascynuje masowego odbiorcę? W roku 1996 prowadziłam badania na terenie Krakowa wśród licealistów z trzecich i czwartych klas, poświęcone percepcji przemocy w filmach fabularnych. W trakcie badań fokusowych respondenci byli pytani między innymi o postać Franza Maurera – bohatera *Psów*. Okazało się wówczas, że odbiorcami *Psów* nie są jedynie „zwolennicy mocnych wrażeń, wartkiej akcji, soczystych męskich dialogów, strzelaniny” (Pietrasik 1994). Perypetie Franza Maurera śledzili młodzi, wrażliwi ludzie, bo dotyczyły one zupełnie podstawowych wartości, niezwykle ważnych dla kształtowania się osobowości młodego pokolenia, takich jak miłość, uczciwość, honor, pokój, sprawiedliwość, przyjaźń czy wierność.

W bohaterze filmu Pasikowskiego młodzież poszukiwała autorytetu; imponował im człowiek z trwałymi zasadami, bez względu na to, jakiekolwiek by one były, z doświadczeniem i bogatą przeszłością. Podobał się także mocny i jednoznaczny sposób wyrażania myśli. Fascynacja językiem, jakim posługiwali się twardzi faceci, była tak duża, że młodzi ludzie nagrywali sobie ścieżkę dźwiękową z filmu, którą odtwarzali i uczyli się jej na pamięć, aby komunikować się z rówieśnikami frazami z filmu i odtwarzać całe dialogi. W tym przypadku opinie krytyków były błędne, a przynajmniej nie udało się analitykom zauważyć potencjału odbiorczego w młodym wrażliwym widzu, dla którego Franz Maurer stanowił rodzaj autorytetu męskiego. Natomiast krytycy stawiali inną diagnozę, stwierdzając że:

nowy bohater Lindy – choćby Franz z *Psów* – odpowiada już na potrzeby innej publiczności. Tej, która marzy o szybkich samochodach i sprawnej broni, która wyżywa się, słuchając swoich kapel w Jarocinie, albo skanduje wrogie okrzyki we wściekłym tłumie po meczu piłkarskim (Lubelski 1994).

Takie jednoznaczne odczytanie i zasufladkowanie interpretacyjne filmów Pasikowskiego wydaje się niesłuszne. Bliższa wydaje się diagnoza innego badacza twórczości reżysera, Arcimowicza, widziana jednak z pewnej perspektywy czasowej, w kontekście także dalszej twórczości tego twórcy. Mianowicie zauważa on:

w filmach Pasikowskiego jedynymi wartościami, jakie zostają ocalone, okazują się honor i męska przyjaźń, które wzmacniają męskość, zagrożoną przez miłość kobiety. W razie konfliktu tych dwóch wartości prawie zawsze zwycięża męska solidarność. Macho potrzebuje przyjaźni z mężczyzną, gdyż pełni ona funkcję kompensacyjną, rekompensując brak głębokiej więzi emocjonalnej z kobietą (Arcimowicz 2003: 131).

Natomiast kobietę w świecie męskich wielkich spraw traktuje się raczej przedmiotowo, a jej wizerunek jest negatywny. To jednak wątek, który wymagałby odrębnej analizy. Dodać jedynie należy, że w swoich późniejszych filmach Pasikowski wciąż odwołuje się do stworzonego przez siebie bohatera (*Słodko-gorzki*, *Demony wojny według Goi*, *Operacja Samum*).

Drugi typ bohatera to inteligent (współcześnie pejoratywnie określany jako wykształciuch), nieudacznik i idealista, którego status zostaje na dodatek zdegradowany w nowej rzeczywistości. Stara się on uczciwie pracować, jednak najczęściej jest rozzaczarowany i niezadowolony z własnego życia rodzinnego i zawodowego. W tym przypadku symboliczną postacią męskiego bohatera jest Adam Miauczyński – postać systematycznie rozwijana i analizowana przez Marka Koterskiego (*Dom wariatów*, *Życie wewnętrzne*, *Porno*, *Nic śmiesznego*, *Ajlawiu*, *Dzień świra*, *Wszyscy jesteśmy Chrystusami*). Bohater Koterskiego jest tragiczną postacią codzienności zarówno w czasach PRL, jak i Polski po transformacji ustrojowej. Jego problemy i brak pewności siebie, trudności z podejmowaniem decyzji, niezadowolenie z życia rodzinnego, zawodowego i seksualnego są wynikiem wewnętrznych rozterek, wychowania i stosunków panujących w rodzinie. Problemy stają się jeszcze bardziej wyraźne w no-

wych czasach, w których zburzone zostaje bezpieczeństwo wynikające z istnienia małej stabilizacji. Poza tym dojrzewający na naszych oczach bohater z ofiary stosunków rodzinnych staje się ich „powielaczem” we własnej rodzinie. Jako ojciec powtarza zachowania swojego ojca wobec własnych dzieci.

Cykl nieudacznictwa, niezadowolenia i braku wiary w swoje możliwości zostaje utrwalony i powtórzony, bo Adam Miauczyński:

wywodzi się z rodziny, w której rytuały codziennych gestów, udawanej serdeczności i chybionej nadopiekuńczości stają się po gombrowiczowsku, do granic wytrzymałości nadmuchane. Później już sam tworzy toksyczne związki, w których cierpią wszyscy, współmałżonkowie i dziecko, ale już nie mogą zachowywać się inaczej (Haja 2004: 181).

Ten typ męski stanowi zaprzeczenie wzorca silnego i zdecydowanego twardziela.

Trzeci typ bohatera lat dziewięćdziesiątych stanowi młodszy mężczyzna, dla którego przemiany ustrojowe są szansą na szybki awans społeczny i spędzenie życia na konsumpcyjno-hedonistycznych przyjemnościach. To ambitny wilczek, działający poza prawem i upatrujący dla siebie szansy na szybki i łatwy awans społeczny oraz zmianę statusu socjoekonomicznego. Zachowanie tego typu mężczyzny sprowadza się do jak najszybszego zerwania rodzinnych więzi, zdewaluowania wartości na rzecz szybszego zdobycia wysokiej pozycji materialnej i uznania w oczach własnego środowiska. W celu osiągnięcia i zdobycia takiej pozycji społecznej, nieuniknione okazuje się wstąpienie na drogę przestępczą i zerwanie więzi z pokoleniem wcześniejszym, żyjącym w zupełnie innej rzeczywistości. Ten typ bohatera najlepiej został sportretowany w filmie Jarosława Żamojdy *Młode wilki*, w którym młodych mężczyzn:

kusiła wizja męskiego życia. Utożsamiali je z wykorzystaniem nieograniczonego potencjału nowych realiów, robieniem czegoś autentycznego i pasjonującego. Dla ludzi ambitnych i niebojących się ryzyka sytuacja była o tyle korzystna, że na początku funkcjonowania nowego ustroju pojawiło się wiele nowych możliwości legalnych i nielegalnych działań. Początek dekad dy sprzyjał zawrotnym karierom (Radkiewicz 2006: 80).

Wielu młodych ludzi rezygnowało wówczas z uzyskania wyższego wykształcenia, które wymagało poświęcenia kilku lat życia na coś, co być może nie miało wcale zapewnić im dostatniego życia. Poza tym, wraz z pojawieniem się wielu gotowych implantów w postaci kolorowych reklam, seriali, zachodnich korporacji, nowych zawodów czy galerii handlowych, wzrastała niechęć do długoterminowego niepewnego wysiłku, rosła natomiast chęć do ponoszenia ryzyka i przyspieszenia procesu osiągnięcia wysokiego statusu materialnego, który stawał się przepustką do konsumpcji. Młodym

imponuje, że w kapitalizmie nie praca, ale hedonizm obejmujący dostatek i luksus są motywacją stylu życia i utożsamianych z nim ról płciowych. Pragną jedynie czerpać profity z przynależności do klasy próżniaczek, wyróżniającej się bardzo często brakiem gustu oraz kryteriów określających co jest, a co nie jest wartościowe (ibidem: 80).

Wówczas to rodzi się wizerunek polskiego macho, dla którego liczącymi się wartościami jest intensywne, pełne emocji kolorowe życie. Cenne okazują się markowe gadzety i szybkie, bardzo drogie samochody. To etap zachłystnięcia się nową rzeczywistością, która otwiera przed młodymi, sprytnymi mężczyznami szanse na szybkie wzbogacenie się czy zdobycie pozycji poprzez swój ponadprzeciętny status materialny, nie zawsze uzyskany w uczciwy i prawy sposób. Osiągnięcie owego statusu w bardzo krótkim czasie jest jednak możliwe na drodze przestępczej. Tytułowe młode wilki są zapatrzone w starszych gangsterów. To oni w pełni realizują idealny styl życia, pełen niezależności, bezkompromisowości, ryzyka i rozrywki. Ten typ młodego bohatera upatruje w nowym porządku społecznym szansę na ciekawsze i bardziej ryzykowne życie, na uznanie dzięki markowym produktom i konsumpcyjnemu stylowi życia. Ideałem staje się wydawanie, a nie oszczędzanie czy też uczciwe zarabianie pieniędzy.

Ostatni, czwarty sygnalizowany we wstępie typ bohatera lat dziewięćdziesiątych, to także młody mężczyzna stojący u progu swojego dorosłego życia, który również jest zafascynowany nowymi możliwościami oraz konsumpcyjno-komercyjnym stylem życia. To amator nowoczesnej kariery, budujący swoją pozycję zawodową na obszarze reklamy i mediów. Od typu trzeciego różni go jednak sposób zdobywania środków finansowych, umożliwiających realizację określonego stylu życia oraz przynależność do innej niż przestępcza grupy „zawodowej”. Uprawianie hedonistyczno-konsumpcyjnego stylu życia umożliwia mu praca w mediach, show-biznesie, giełdzie, agencjach reklamowych czy globalnych korporacjach. W związku z wykonywanym zawodem i wysokimi wynagrodzeniami, swoją tożsamość buduje na bazie komercyjno-rozrywkowych wartości. To karierowicz i pracoholik – ten typ bohatera i świat, w którym funkcjonuje, został przedstawiony w *Nie ma zmiłuj* (2000) Waldemara Krzystka, *Amoku* (1998) Natalii Korynckiej-Gruz czy *Billboardzie* (1998) Łukasza Zadrzyńskiego. Bohaterowie tych filmów osiągają w sposób legalny wszystko to, o czym marzyli maturzyści z *Młodych wilków*. Mieli oni szansę zdobyć w sposób zgodny z prawem wysokie stanowiska, sukcesy, osiągnąć wysoki standard życia oraz tak żyć, żeby nie brać żadnej odpowiedzialności na swoje barki. Mogli oni funkcjonować bez zobowiązań i ryzyka związanego z działalnością przestępczą, w sposób całkowicie beztroski, wolni i niezależni finansowo, ale ubodzy duchowo i skrzepowani przez wymogi konsumpcyjnego życia. Środowisko agencji reklamowych, przedstawione w *Billboardzie* Łukasza Zadrzyńskiego, jest mocno zdegenerowane i zakłamanie; tu ludzie podkradają sobie pomysły na kampanie reklamowe, wzajemnie zazdroszczą sukcesów, są cyniczni i zakłamani, egoistycznie broniąc swojej pozycji zawodowej kosztem innych, biorą udział w nielegalnym procederze wykorzystywania modelek ze wschodu itp.

Trudne lata transformacji oraz kształtowanie się polskiego kapitalizmu i wolnego rynku doskonale przedstawił Waldemar Krzystek w filmie *Nie ma zmiłuj*. Młodzi z radością i wielkim zapałem angażowali się w budowanie kapitalistycznego społec-

czeństwa. Niestety, początki tego procesu były trudne. Wymagały zmian mentalności i świadomości Polaków. Zachłystnięcie się wolnym rynkiem i możliwościami tworzenia biznesu na zachodnią modłę było wielką szansą dla młodych i ambitnych jednostek, które nie bały się uczyć, podejmować ryzyka, ale także bardzo ciężko pracować. Okres pomiędzy 1989 a 2000 rokiem to taki, wydawałoby się „czas niczyj”, do którego nie przyznaje się już świat sprzed 1989, ani jeszcze nie wchłania go rzeczywistość po 2000 roku. Ludzie są w nim zawieszeni pomiędzy różnymi wizjami rzeczywistości. W praktyce to czas *salesmanów* – ludzi, którzy adaptują nowe reguły do nadchodzącej nowej rzeczywistości. To czas, w którym ścierają się różne prawdy, zasady i normy, a obywatele testują w praktyce rozmaite strategie działania. To czas poszukiwań najkorzystniejszych życiowych rozwiązań, najszybszych karier i zawrotnych zarobków, obejmowania wysokich stanowisk przez osoby pragnące zmian, ale nie zawsze do tych zmian na gruncie merytorycznym czy też emocjonalnym przygotowane. Wielu z nich zarządzanie ludźmi, kierowanie firmami, podejmowanie biznesowych decyzji eksploatuje ponad miarę, a często wyniszcza. Systemy norm i wartości nowego społeczeństwa są w trakcie powstawania. To czas nie tylko wielkich karier oraz spektakularnych sukcesów ekonomicznych, ale także wielkich rozczarowań i porażek.

Obraz Waldemara Krzystka przedstawia właśnie owo dziesięciolecie *salesmanów* – zapał, kariery, zachowania ludzi, którzy budowali kapitalizm i wierzyli w zasady wolnego rynku. To pokolenie żółtych krawatów i niebieskich koszul, dwurzędowych marynarek, pierwszych firmowych samochodów (w tej roli biały ford escort – do dziś biały kolor samochodu w Polsce kojarzony jest z autem firmowym i rzadko wybierany jest przez indywidualnych użytkowników), pierwszych służbowych telefonów komórkowych, przypominających cegły, oraz firmowych imprez w luksusowych hotelach. Ułuda wielkiego i magicznego świata kusiła wielu ambitnych i spragnionych sukcesów młodych ludzi. Bohaterowie w filmie *Nie ma zmiłuj* mają wysokie poczucie własnej wartości i wiarę, że robią coś niezwykle pożytecznego. Doskonale ilustrują to słowa jednego z nich: „my fachowcy od wmawiania jesteście w cenie. Dzięki sprzedawcom wszystko się kręci”. Można by dodać – dzięki wszystkim, którzy znajdowali wówczas pracę w nowo powstałych zachodnich firmach i agencjach reklamowych. Idealną pracą, która gwarantowała maksymalnie szybki zysk, było stanowisko przedstawiciela handlowego. To jednak praca dla mężczyzn silnych, zdeterminowanych i wytrwałych, bo jak sugerował bohater filmu: „Jesteś sflaczały w środku, a tu trzeba mieć *power*. Masz być absolutnie przekonujący”, a w innym miejscu: „Czas pracy i wysiłek nie są w firmie limitowane. Musisz tylko osiągnąć cel – zrobić swoje. Jeden potrzebuje dziesięć godzin, drugi dwanaście. Wszystko zależy od ciebie”. Chęć przynależenia do wielkiego, kolorowego świata konsumpcji i odnoszenia sukcesów wyzwalała pokłady sił i pracy. To okres pionierów polskiego kapitalizmu, którzy byli raczej skłonni zrezygnować ze swojego życia prywatnego niż ponieść zawodową porażkę. Przełożeni owe zasady wykładali swoim pracownikom w sposób absolut-

nie klarowny: „Firmy nie obchodzi twoje życie prywatne. Prywatność jest zakazana w Win Necie. Tu się przychodzi wyłącznie do pracy”. W innym momencie przełożony poucza: „nabieracie powietrza aż do kolan. Poruszacie się z prędkością światła. Bo tu nie ma zmiłuj się. Pracę kończy się o 23.00, a o 7.45 trzeba już w niej być”. Presję czasu koniecznego do wykonania obrotu podkreśla służbowy zegarek marki Timex, który *salesmanom* co pół godziny pika, przypominając o nieubłaganie upływającym czasie, którego nie wolno marnować.

Młodzi nie chcą stracić szansy bycia w centrum świata, w centrum biznesu. Dobra materialne i luksus są wabikiem, do którego się bardzo szybko przyzwyczajają, ale z którego trudno jest zrezygnować. Doskonale zdają sobie z tego sprawę właściciele firm, którzy niezwykle cynicznie oceniają swoich pracowników w trakcie jednej z imprez firmowych organizowanych w wysokiej klasie hotelu: „Dla wielu to jest przeżycie roku. Trzy dni w takim luksusie, z żarciem, o którym nawet nie wiedzieli, że takie istnieje, z whiskaczem lanym za friko. Za to oni sprzedadzą duszę i ciało. A firma i tak trzy czwarte księguje w kosztach socjalnych, a resztę w wydatkach kulturalnych”.

Na dodatek *salesmani* i pracownicy nowych zawodów borykali się z różnymi przeciwnościami dzikiego jednak wówczas rynku, a mianowicie z konkurencją, która bynajmniej nie stosowała jeszcze legalnych i uczciwych praktyk rywalizacyjnych. *Salesmani* narażeni byli na pobicia, uszkodzenia aut, przebijanie opon, zastraszanie, podkupienia i inne nielegalne oraz korupcyjne procedury. Sami zresztą też nie uciekali od mniej formalnych sposobów sprzedaży produktów, które miały służyć osiągnięciu celów firmy, a tym samym osobistych sukcesów finansowych. Zakończenie filmu Waldemara Krzystka jest z jednej strony tragiczne: ginie w wypadku samochodowym jeden z przedstawicieli handlowych, który był zmuszany do pracy tuż po operacji, a inny zostaje dotkliwie pobity przez nieprzebierającą w środkach konkurencję. Z drugiej zaś strony, paradoksalnie, ta śmierć i pobicie pozwalają się otrząsnąć reszcie i wywołać głębszą refleksję nad wartościami ważnymi w życiu.

Zachłyśnięcie dobrobytem i łatwymi do zarobienia pieniędzmi skutkowało utratą klarownego systemu wartości i porażkami życia rodzinno-emocjonalnego. Wkroczenie w świat materialny wielokrotnie przysłańało cenne wartości i sens życia inny od tego związanego z zarabianiem. „Jeszcze jeden z tych, którym się wydaje, że jak dobrze zarabia, to ma dobre życie”. Wielu przedstawicieli tego pokolenia zapłaciło wysoką cenę za swoją wiarę w materializm – brakiem rodziny czy niedocenianiem relacji rodzinnych, a często ich całkowitym rozpadem. Jednakże zarówno zakończenie filmu *Billboard* Łukasza Zadrzyńskiego, jak i *Nie ma zmiłuj* Waldemara Krzystka jest pozytywne. Zwyciężają rozsądek, uczciwość, lojalność i miłość do kobiety, ale także odpowiedzialność wobec chorego rodzica, jak w przypadku bohatera Irka z filmu Krzystka, który opuszcza firmę w celu sprawowania opieki nad matką. Czy optymistyczne wizje reżyserów, które dotyczyły pokolenia granicznego żyjącego na pęknięciu dwóch światów w czasach *salesmanów*, spełnią się? Czy owo pokolenie

wyberze wartości rodzinne, stworzy pełne tożsamości rodzicielskie? Jakimi ojcami będą tytułowi *salesmani*?

Wszystkie wskazane typy męskie – twardziel, zahukany inteligent, ambitny spryciarz, amator nowoczesnej kariery – miały trudności z funkcjonowaniem i tworzeniem męskiej tożsamości w nowej jakościowo rzeczywistości. Lata dziewięćdziesiąte polskiej kinematografii koncentrowały się na mężczyznach, którzy bez względu na wiek musieli w jakiś sposób zaadaptować się do nowego życia oraz wykorzystać szanse i pojawiające się możliwości. Z tego też powodu byli to zazwyczaj ludzie pozbawieni kontekstu rodzinnego. W ich życiu dominowała emocjonalna pustka i powierzchowne związki. Rodzina w ich wizji świata w ogóle nie była obecna. W takim życiu brak miejsca na odpowiedzialność i prawdziwe długoterminowe uczucia. Obowiązuje zasada zabawy i zmienności, a nie stabilizacji i stałości. Mężczyzna lat dziewięćdziesiątych przedkłada wolność i niezależność nad rodzinną i uczuciową niewolę, samotność bądź życie w grupie męskich rówieśników nad rodzinne więzi, alkoholowe libacje lub zabawę z kumplami nad obowiązki domowe.

Obraz ojca w polskim kinie po 1989 roku

Po temacie mężczyzny przyszedł czas na podjęcie tematyki ojcostwa. Ojcostwa destrukcyjnego i bardzo często patologicznego. Nie powinno to jednak dziwić, bowiem, spoglądając na wcześniej opisanych bohaterów, mocno niedojrzałych, samolubnych i egoistycznych, nie zawsze radzących sobie w nowej rzeczywistości, kochających zabawę i rozrywki, rola ojca wydawała się zupełnie nieadekwatna.

Myśląc o postaci i roli ojca, wydaje się, że powinna być ona przynajmniej w pewnym zakresie niezmienna. Oczekuje się, że ojciec będzie wspierał i wychowywał swoje dziecko, pokazywał świat i uczył zasad w nim funkcjonowania, przekazywał wiedzę i różne cenne umiejętności, wymagał, stawiał warunki i zadania przed dzieckiem, ale także wskazywał rozwiązania i sposoby wychodzenia z różnych opresji, kształtował charakter potomka; że będzie wzorem do naśladowania, przekaże kręgosłup moralnych zasad, według których należy w życiu postępować. Przy czym owa idealna transmisja wartości, zasad i miłości, dokonująca się pomiędzy dzieckiem i rodzicem, a konkretnie dzieckiem i ojcem, zachodzi w bardzo różnych czasach i kontekstach społeczno-kulturowych, które należy uwzględnić, chcąc zrozumieć niektóre postawy i zachowania różnych ojców. Z pewnością czasy transformacji ustrojowej nie były okresem sprzyjającym powstawaniu silnych emocjonalnych relacji rodzicielskich. Mężczyźni skupiali się raczej na własnych problemach, wynikających ze zmian ekonomicznych, zawodowych i politycznych. Rodzina w tym okresie schodziła raczej na drugi, a nawet trzeci plan. Nie oznaczało to jednak, że kino całkowicie unikało pokazywania na ekranie relacji rodzicielskich. Nie stanowiły one jednak wątków pierw-

szoplanowych – raczej towarzyszyły perypetiom i dylematom głównych bohaterów. Spróbujmy zatem spojrzeć na wspomniane wcześniej typy męskie i ich ojcowskie role.

W przypadku typu mężczyzny twardziela nie ma miejsca na żadne relacje rodzinne. Styl życia i wykonywany zawód stoją w opozycji zarówno do posiadania rodziny, jak i szans na pełnienie roli ojca. W jednej ze scen *Psów* Franz Maurer tuż przed swoim domem wrzuca w ogień zdjęcie żony, która go opuściła. Pozostaje sam, bez trwałych więzi z kimkolwiek z rodziny. Ten typ postaci nie ufa kobietom, nie buduje z nimi trwałych relacji i nie decyduje się na dzieci, które nie tylko ograniczają życiową swobodę, ale także mogłyby twardzieli skutecznie zmiękczyć. Ta wizja polskiego twardziela, bezlitosnego przedstawiciela służb wraz ze zmieniającą się rzeczywistością rodzi nowe postacie, znane chociażby z popularnego filmu *Świadek koronny*, gdzie życie rodzinne jednego z czołowych mafiosów, tytułowego świadka koronnego, jest ważną częścią jego tożsamości. Jan Blachowski, znany w środowisku przestępczym jako Blacha, jest silnie związany ze swimi bliskimi, szczególnie zaś ze swoją małą córeczką. Kontakt z córką jest dla niego autentycznie istotny, toteż martwi się o bezpieczeństwo i status swojej rodziny. Emocje rodzinne i miłość do dziecka stają się jednym z powodów, dla których decyduje się przyjąć status świadka koronnego, który umożliwi mu bezpieczne życie z rodziną oraz zerwanie z przestępczym życiem. Nie jest to zatem typ bohatera całkowicie wyalienowanego z rodzinnego paradygmatu miłości. Miłość do córki ma znaczenie przy podejmowaniu zasadniczych decyzji dotyczących jego życia. Twardziel nie jest już ani sam, ani samotny. Nie jest, jak Franz Maurer, pozbawiony autentycznego i bezinteresownego uczucia, jakim obdarza go dziecko. Blachowski to nie macho, bo aby być macho, trzeba być wyzbytym czystych uczuć, a Blacha nawet kochankę darzy ciepłymi emocjami, co przysparza mu tylko kłopotów.

Twardziel musi być wolny, niezależny, a także samotny. Blacha nie jest samotny, ponieważ więzi rodzinne i miłość do dziecka mocno zmiękczej jego wizerunek. Interesujące w tej fabule jest także to, że motywy podejmowanych działań, również ze strony znajdującego się po drugiej stronie barykady przedstawiciela prawa, są wynikiem silnej relacji z dzieckiem i ojcowskiej troski. Pomiędzy oficerem Pawłem Sikorą a Blachowskim nawiązuje się nić porozumienia, u podstaw której leży miłość do dziecka. Policjant Sikora ma ciężko chorego na astmę syna, którego leczenie wymaga sporych nakładów finansowych. Ta troska o dzieci zbliża mężczyzn, którzy reprezentują dwa zupełnie odrębne światy wartości. Miłość do dziecka może być traktowana w tym przypadku jako rodzaj słabości, czułego miejsca, które łatwo w twardzielu poruszyć. W takim rozumieniu dziecko stanowi słaby punkt zarówno dla gangstera, jak i policjanta. Z pewnością jednak w tych dwóch filmach bohater przedstawiony zostaje w innej sytuacji niż ten w *Psach* sprzed niemalże dwudziestu lat. Twardziele początku XXI wieku są bogatsi o swoje związki z dziećmi i kobietami, które nie są już tylko przedmiotami. Relacje rodzinne determinują decyzje Sikory i Blachy,

podobnie zresztą jak i Marcina Kruka – trzeciego ważnego bohatera *Świadka koronnego*. Marcin – dziennikarz śledczy, który uzyskał prawo przeprowadzenia wywiadu z gangsterem Blachą – ma osobisty powód spotkania się z bandytą. Żona Marcina, będąc w ciąży, straciła przypadkowo życie podczas wybuchu auta z podłożoną bombą. Marcin, który jest przekonany, że sprawcą zdarzenia jest Blacha, pragnie pomścić zmarłą żonę i dziecko – zatem także trzecia postać fabuły podejmuje działania, które wynikają z emocjonalnego zaangażowania i wielkiej miłości determinującej życie.

Okazuje się, że wątek rodzinny i ojcowski wzbogaca postać zimnego twardziela, który zrezygnował dotychczas świadomie z ograniczających go uczuć. Nie jest to już ten sam bohater – twardziel sprzed dwudziestu lat, który mierzył się z realiami nowej Polski, w samotności, przy ewentualnym wsparciu męskiej przyjaźni. Współcześni twardziele są inni; nie aż tak mocni i bezwzględni. Nie rezygnują z życia osobistego, nie wyzbywają się w pełni emocji, nie żyją w samotności. Starają się godzić świat męskich spraw ze światem „niemęskich” emocji, które jednak okazują się dla nich ważne i które ostatecznie determinują ich życie i ratują przed ostateczną zgubą. Obronną ręką z kryminalnego świata wychodzi z całej bandy tylko Blacha, pozostali jego koledzy nie unikają drastycznego końca „kariery”. Ten rodzaj bohatera zmienił się o tyle, że wprowadził do kręgu swoich wartości relacje z żoną i więzi z dzieckiem, wzbogacił swoje życie o cenny obszar rodzinny. Jednak w żadnym wypadku nie oznacza to, że jest to postać ojca, którą należałoby gloryfikować. Wizerunek mężczyzny policjanta w roli męża i ojca ulega ociepleniu.

Drugi typ bohatera to zagubiony inteligent, który ma problemy związane z własną egzystencją. Najczęściej nie radzi sobie z rzeczywistością i zachodzącymi wokół niego zmianami. Zazwyczaj czuje się oszukany przez państwo, bliskich, swoją rodzinę. Żyje w pułapce zrutyinizowanej codzienności, która nie zaspokaja w żaden sposób jego aspiracji, ambicji i pasji. Codzienność i zwykłe obowiązki przerastają inteligenta. Ten model bohatera analizuje w swoich filmach, dokonując wiwisekcji własnej biografii, Marek Koterski. Po raz pierwszy temat pojawił się w 1984 roku w filmie *Dom wariatów*, a następnie dwa lata później w *Życiu wewnętrznym*. We wspomnianych filmach reżyser koncentrował się na funkcjonowaniu rodziny, na wewnętrznych rytuałach i codzienności bycia ze sobą. W *Domu wariatów* rodzina jest przedstawiona jako niezwykle silnie spetryfikowana instytucja, w której ludzie utkwili, aby wypełnić rozliczne codzienne rytuały, takie jak podawanie herbaty, rozwiązywanie sznurówek, składanie ubrań przed snem – urastają one do treści życia rodzinnego. Są to czynności, które zastępują dialog, unicestwiają komunikację pomiędzy ludźmi stanowiącymi ową rodzinę. Rodzinę poznajemy tam w sytuacji, gdy trzydziestoletni syn Adaś przyjeżdża z wizytą po dłuższej nieobecności do swoich rodziców.

Rodzice zachowują się jak marionetki koncentrujące się na czynnościach pozorowanych, które mają raczej wypełnić czas niż wynikać z rzeczywistej konieczności.

Wydaje się nawet, że idea funkcjonowania członków tej rodziny opiera się na zasadzie wzajemnej dokuczliwości. Doskonale oddaje to scena, w której ojciec liczy zebrane bilety komunikacji miejskiej, jakby to była sprawa najwyższej wagi i wymagała nie lada koncentracji. Nie może pielegnować jednak swojego małego dziwactwa w spokoju, bowiem żona nieustająco go kontroluje i stanowczo poprawia, gdy opuszcza jakąś cyfrę. Ustalone wzajemnie rytuały utrudniają jakąkolwiek poważniejszą komunikację, a odstępstwo od nich spotyka się z dezaprobatą innych członków rodziny. Sztywne zasady codziennej egzystencji służą wzajemnemu kontrolowaniu – dzięki nim można wyszukiwać błędy i pomyłki innych, strofować się wzajemnie i sprawdzać, w jakim stopniu wypełniamy swoją rolę. Doskonale ów stan oddaje scena, w której Adaś, obawiając się reakcji matki, przyjmuje jej propozycję wypicia herbaty, mimo że nie ma na to najmniejszej ochoty – ostatecznie, w chwili jej nieuwagi, wylewa herbatę do doniczki z kwiatkiem. Zrutynizowana forma, która zastępuje treść relacji rodzinnych, została zachowana. Wydawałoby się, że koncentracja na szklance herbaty zwalnia członków rodziny z podejmowania jakichkolwiek poważnych tematów bądź wymusza wchodzenie w głębsze relacje międzyludzkie. Podobny wątek pojawia się także w *Dniu świra* z 2002 roku, gdzie kontakt i rozmowy z matką ograniczają się do kwestii odżywiania i zdrowia, zaś relacje ojca i syna są płytkie i bezrefleksyjne. Realizacja ojcowskich zobowiązań sprowadza się do egzekwowania osobowej odmiany angielskiego czasownika „być”. Generalnie członkowie rodziny przedstawianej przez Marka Koterskiego są właściwie kukiełkami, które niejako przypadkowo, zrządzeniem losu, stanowią wspólnie instytucję rodziny. Słaby ojciec, który ma problemy z własną męską tożsamością, nie radzi sobie z wypełnianiem swojej roli.

Obraz mężczyzn w filmach Marka Koterskiego nie wypada najlepiej. Jego bohaterowie, mimo że są dobrze wykształceni, to ludzie słabi, nadwrażliwi; nie odnoszą sukcesu ekonomiczno-finansowego, nie realizują swoich pasji, a rzeczywistość ich przerasta. Żyją mrzonkami, wspomnieniami ideałów młodości, realizują w marzeniach nierealne scenariusze własnego życia z innymi kobietami, w innych konfiguracjach. Jedni usiłują bezskutecznie tworzyć (*Dzień świra*), inni uciekają w alkoholizm (*Wszyscy jesteśmy Chrystusami*). Być może to najwięksi przegrani transformacji, którzy nie potrafili wytworzyć trwałych tożsamości i wykorzystać szans, jakie przyniosła z sobą zmiana ustrojowa. Są oni zmuszeni do negocjacji swojego *status quo* w nowej rzeczywistości, co niestety nie zawsze im się udaje.

Inną egzemplifikacją zjawiska, które można określić w tym przypadku kryzysem męskości polskiego inteligenta z czasów przełomu, reprezentuje bohater filmu Jerzego Stuhra *Pogoda na jutro* (2003). Józef Koziół, podobnie jak bohaterowie obrazów Koterskiego, był nauczycielem, a na dodatek działaczem „Solidarności”. Po kraksie z partyjnym kacykiem decyduje się ukryć za murami klasztoru. Spędza tam, bagatela, 17 lat, co więcej, przyjmuje święcenia i zostaje dobrotliwym bratem Józefem, cenionym przez współbraci. Wyjątkowo, w zastępstwie za chorego brata, opuszcza mury

i bierze udział w festiwalu piosenki *sacro polo*; tam zrządzeniem losu spotyka się ze swoją żoną i synem. Po ujawnieniu prawdy zostaje wydany z klasztoru. Kończy się spokojne, przewidywalne i bezpieczne życie, gdzie nie trzeba było stawiać czoła wyzwaniom dnia codziennego oraz być odpowiedzialnym za swoje decyzje mężczyzną. Trudno wytłumaczyć i rozgrzeszyć zachowanie Józefa Koziola, który, jak się okazuje, pozostawił żonę, dwie córki i syna. Nie wystarczą też słowa modlitwy jeszcze brata Józefa, który prosi Najwyższego o wybaczenie słowami: „wybacz mi moje małości i mierność, tchórzostwo, to, że nie chciałem widzieć i wiedzieć, wybacz mi, Panie, to, że uciekłem, mało miłości we mnie, moje lenistwo, zaniedbanie, strach, wybacz mi, Panie”. Józef Koziół zniknął z życia swojej rodziny, gdy pojawiły się trudności, którym nie był w stanie sprostać. Spodobało mu się mniej wymagające życie z klarownymi regułami zakonnego bytu, bez konieczności rozstrzygania moralnych sporów, podejmowania decyzji i bycia odpowiedzialnym nie tylko za siebie, ale także za innych. Uciekł nie tylko przed rzeczywistością, ale także przed rodziną, bliskimi i wszelkimi zobowiązaniami. Pozostawił najbliższe sobie osoby bez środków do życia w trudnej politycznie sytuacji przemian lat dziewięćdziesiątych, toteż nie powinien się dziwić, gdy wracając po 17 latach całkowitej nieobecności, zastał rodzinę zagubioną i zdeprawizowaną, żyjącą w powierzchownych relacjach. Rodzina mieszka w willi u bogatego biznesmena, z którym matka jest w związku. Syn, Marcin, jest młodym prawnikiem zaangażowanym w kampanię wyborczą jednego z polityków. Dla niego powrót ojca to przede wszystkim szansa na dobry biznes, polegający na odzyskaniu starej kamienicy w centrum miasta. Z kolei starsza córka Ola, najbardziej życzliwa wobec ojca, bierze udział w finale *reality show*, w którym zwyciężający mężczyzna w kulminacyjnym momencie będzie miał odbyć z nią stosunek płciowy na oczach milionów widzów. Najmłodsza, Kinga, jest zakochana w dealerze narkotykowym, który wciąga ją w niebezpieczne środowisko. Dziewczyna żyje w świecie znajomości internetowych, co skrupulatnie wykorzystuje do rozprowadzania narkotyków jej ukochany. Świat dzieci Koziola jest cyniczny, pozbawiony wyższych wartości i uczuć; manipulacja, wirtualne rzeczywistości, telewizyjny *show*, w którym obnaża się swoją intymność, szybkie, ale fałszywe polityczne kariery są na porządku dziennym. Jak sobie z tą przerażającą wiedzą radzi ojciec Józef? Okazuje się, że jego nagłe i nieoczekiwane pojawienie się w ich życiu wszystko zmienia. Ojciec, jako ostoja praw moralnych, oddany Bogu, nadaje ludzki sens życiu swoich dzieci, wskazuje im właściwą drogę, uczy oddzielania ziaren od plew. Sporo w tym filmowym obrazie idealizacji; pojawienie się po wielu latach ojca czyni cuda przemian w osobowościach i systemach etycznych dzieci. Zbawienie przychodzi dla nich od kogoś długo nieobecnego, który nie dość, że właściwe nie ponosi żadnej kary za swoją ucieczkę, to jeszcze staje się wybawcą – ratuje rodzinę od pewnej zguby i życia w fałszywej rzeczywistości pozorów.

W tym przypadku zagubiony inteligent odnajduje sens życia. Potrzeba służenia rodzinie sprawia, że odważa się realizować swoje marzenia. Dzięki dzieciom i żonie

oraz spustoszeniu, które zastaje, podejmuje działania, w wyniku których ten słaby i niezdeterminowany mężczyzna przeobraża się w mężczyznę silnego i pewnego swoich emocji oraz racji. Apoteoza ojcostwa wydaje się trudna do przyjęcia w tym obrazie. Wynika to być może z faktu owej narzucającej się gloryfikacji działań i znaczenia ojca, który w kilka chwil jest w stanie naprawić wszelkie porażki i straty, jakie zaszły w trakcie jego wieloletniej nieobecności.

Trzeci typ bohatera to cwany wilk, czyli ambitny i przedsiębiorczy spryciarz z lat dziewięćdziesiątych, który ufając w swoje nieograniczone możliwości, próbował w sposób nieformalny, a często także nielegalny uzyskać wysoki status materialny i cieszyć się atutami konsumpcyjno-komercyjnego stylu życia, którym się zachłysnął. Młode wilczki nie potrafią już żyć poza światem przestępczym. Zmienia się jedynie kaliber przestępstw, których się dopuszczają. W filmie Jarosława Żamojdy *Młode wilki 1/2* (1998) jeden z bohaterów tak opisuje ich losy: „zaczynali od handlu pirackimi kasetami, potem był przemysł papierosów, jeździli na motorach przez granicę, potem nocą w czwórkę potrafili przewieźć kontener papierosów”. Wraz z rozwijającą się gospodarką zmieniają się wykonywane przez nich zadania. Mają jednak świadomość, że dokonali życiowego wyboru, że nie da się z tej drogi zawrócić. Nie ma szans na założenie rodziny i bycie ojcem. To cena, jaką im przyszło zapłacić za wybór stylu życia.

Kontynuacja losów tego typu bohatera jest także przedstawiona w jednym z nieco późniejszych filmów Władysława Pasikowskiego z 2001 roku – *Reich*. Bohaterem jest tu czterdziestoletni mężczyzna, Alex, który w młodości opuścił kraj, szukając łatwiejszego sposobu na zarabianie pieniędzy. Dowiadujemy się, że służył w Legii Cudzoziemskiej i pracuje na zlecenie zachodnich szefów mafii. Najczęściej wykonuje wyroki śmierci na osobach wskazanych przez mafię. Powrót do Polski wywołuje w nim jednak spore sentymenty. Okazuje się, że w świecie interesów międzynarodowej mafii i twardego życia jest wciąż miejsce na miłość i przyjaźń. Brak tych wartości zauważa w swoim życiu właśnie na terenie ojczyzny. Odkrywa, że przyjemność sprawia mu łowienie ryb i polski krajobraz; zaczyna mu doskwierać samotność, brak rodziny i kogoś, komu można zaufać. Ceną za wygodne i dostatnie życie jest brak miłości i przyjaźni, brak trwałych relacji z innymi ludźmi. Ceną za sukces i dostęp do wygodnego materialnego życia – dojmująca samotność, ale także pozbawienie się roli ojca. To obraz niegdyś pełnego werwy młodego wilka, który myślał, że drobnymi przestępstwami i współpracą ze środowiskiem przestępczym osiągnie szczęście i spełnienie. Jak się jednak okazało, przystąpienie do społeczności gangsterów to zobowiązanie na całe życie; wybór tego rodzaju drogi zdeterminował egzystencję ambitnego wilczka. Znużenie gangsterskim stylem życia i powrót do ojczyzny, w której dwadzieścia lat wcześniej dokonało się życiowego wyboru, nie przynosi jednak ulgi i nie zmienia odczuć samotności. Bohater ginie z rąk Andre – innego bandyty, któremu zaufał, a który okazał się policjantem.

Ostatni z czterech typów, amator nowoczesnej kariery, okazuje się, po latach odnoszenia sukcesów i rozrywkowego życia wspieranego używkami, wypalonym

wewnętrznie człowiekiem, który ma ogromne problemy ze zdefiniowaniem własnej tożsamości. Fałszywy świat materialnych wartości, który go uwiódł w młodości, był pułapką, i po latach życia w ułudzie uczynił go emocjonalnym bankrutem. Ten typ bohaterów przedstawia Agnieszka Trzos w swoim filmie *Wieża* (2006). Jej męscy bohaterowie są zamknięci na prawdziwe emocje i uczucia, które wymagają od nich zaangażowania i odsłonięcia. Świadomie rezygnują z przeżyć głębokich i czystych, które wymagałyby od nich podjęcia ryzyka, rezygnacji z wygodnej małej stabilizacji, którą przez lata wypracowali. Wolą unikać rozczarowań i bólu rozgoryczenia z tworzenia poważnych relacji z drugim człowiekiem na rzecz bezpiecznego życia emocjonalnego bez uczuciowej szarpaniny i utraty świętego spokoju. To postacie żyjące w stworzonym przez siebie świecie pozornego szczęścia. Bezpieczeństwo materialne i osiągnięty sukces zawodowy zapewnia im stabilność i sens życia. Świadomie unikają poważniejszych relacji, a zwłaszcza jakichkolwiek bardziej zobowiązujących ról społecznych, takich jak bycie ojcem. Żyją swoimi pasjami, czerpią fizyczną przyjemność z przelotnych erotycznych kontaktów, uciekają przed zobowiązaniami i odpowiedzialnością.

Pozornie kolorowi, wewnętrznie często wypaleni i załękni. Taki jest Bartek, grany przez Roberta Gonerę – biznesmen, właściciel agencji reklamowej – pewny siebie, arogancki i cyniczny. Pragnie poważnego i szczerego uczucia, ale gdy takie się pojawia, ucieka przed nim i chowa się w swoim bezpiecznym świecie kolorowych gadżetów, które nie stawiają żadnych wymagań i roszczeń. Z kolei Toksyk, drugi bohater, to wiceprezes dużej firmy, której właścicielem jest jego ojciec. Mimo że prowadzi wygodne życie, ma masę kompleksów. Jest cyniczny i narzuca się kobietom. Definiują go drogie ciuchy i ekskluzywne auto oraz nadużywanie narkotyków. Ma trzydzieści parę lat, żyje z dnia na dzień, od imprezy do imprezy, od jednej kobiety do drugiej. Inna jest historia Mateusza: wrażliwy i uczciwy fotograf, który szczerze zakochuje się w pewnej kobiecie, zostaje przez nią odrzucony i zraniony. Za kilka lat, pielęgnując w sobie uczucie odrzucenia i lęk przed zaufaniem kolejnej przedstawicielce płci pięknej, podzieli los Bartka. Stanie się zimny, cyniczny i wyrachowany. Pokolenie mężczyzn przedstawione w obrazie Agnieszki Trzos osiąga wiele w życiu zawodowym, jednak unika podejmowania odpowiedzialnych społecznie ról. Być może jest to cena, jaką przyszło im zapłacić za lata rynkowej walki o finansowy sukces, który rodził się w bólach raczkującego kapitalizmu i wolnego rynku. Na takim rynku przetrwać mogli tylko najsilniejsi, najbardziej cyniczni, ci, którzy zdołali wyposażyć się w nieprzemakalny pancerz chroniący uczucia i prawdziwe emocje. Stworzywszy ułudę bezpiecznego życia bez emocjonalnych zawirowań, kontemplują względny spokój, ponosząc jednak koszty w postaci samotnego stylu życia i świadomego wyzbywania się ról ojców. Pokolenie samotnych indywiduów woli chować się w swoich wysokich wieżach niż odgrywać trudne role rodzicielskie.

Podobny obraz mężczyzn prezentuje w swoim obrazie *Egoiści* (2000) Mariusz Treliński. Tytułowi egoiści Mariusza Trelińskiego to mężczyźni żyjący w świecie

pozorów, cyniczni, których zwiodła idea indywidualizmu i świata, w którym dobrobyt materialny jest w stanie zastąpić autentyczne uczucia i relacje międzyludzkie. Główny bohater, wyjątkowo zdolny kompozytor, zrezygnował z pasji i kreatywnego tworzenia na rzecz przygotowywania parusekundowych przewodnich motywów muzycznych do reklam. Poczucie zmarnowanego talentu, znikomego sensu wykonywanej pracy oraz porażki w życiu prywatnym przejawia się w nieumiejętności tworzenia trwałych więzi z kobietą. Wewnętrznej dojmującej pustki nie są w stanie zagłuszyć ani huczne imprezy i spore ilości przyjmowanej kokainy, ani seksualne rozrywki. Mężczyzna nie umie budować więzi z ukochaną, która, rozczarowana, wspomina początek ich związku: „pamiętasz, kim wtedy byłeś? Modliłam się do ciebie. A teraz co? Pustka. Nic z ciebie nie zostało”. Mężczyzna przechodzi poważny kryzys. Nie może w swoim dotychczasowym życiu odnaleźć żadnego sensu. Cierpi na niemoc twórczą, jest zobojętniały i nieczuły na zewnętrzne bodźce. Sam zresztą potrafi zdiagnozować swoją postawę, stwierdzając: „wszyscy myślą, że to ja, a to falsyfikat”. Ma poczucie utraty części samego siebie, prowadzenia życia opartego na pozorach, które mają stwarzać ułudę sensu. Ci ludzie „nie potrafią już czerpać przyjemności z wciąż uatrakcyjnianych rozrywek. Wyraz znudzenia nie znika z ich twarzy ani podczas weselnej libacji na statku, ani na techno party. Ucieczka w indywidualizm i oryginalność okazuje się pułapką” (Radkiewicz 2002: 96).

W czasach kiedy nie ma moralnych granic, brakuje systemów motywacyjnych innych niż osiągnięcie statusu materialnego, istnieje pustka, a życie często kończy się tragedią. Tak dzieje się w przypadku Filipa, kolejnego bohatera filmu Trelińskiego, który nie odnajdując szczęścia w różnych homoseksualnych przygodach, ginie w płomieniach we własnej futurystycznej willi. Natomiast trzeci, najmłodszy bohater, zwany Młodym, właściwie nie funkcjonuje bez koki, która determinuje jego życie – zabawę bez hamulców i granic. Poznajemy ich wszystkich podczas szampańskiej zabawy na statku, która jest wieczorem kawalerskim Młodego. Ślub nie ma jednak dla niego jakiegokolwiek wartości i znaczenia, żadnego waloru życiowej wartości – traktuje go jako rozrywkowy przerywnik codzienności. Na pytanie kolegi: „Młody, po co ty się właściwie żenisz?”, odpowiada z rozbijającą szczerością „Ilonka ma dzianego tatę, i ta cięża”. Młody bardziej przeżywa w dniu porodu żony swój narkotykowy głód niż narodziny syna. Jest kompletnie nieprzygotowany ani do roli męża, ani ojca. Większą radość sprawia mu informacja, że oczekiwana od kilku dni koka została dostarczona, niż fakt, że w tym samym czasie na świat przychodzi jego dziecko. Wybiera własne potrzeby, a właściwie przyjemności i rozrywki, zapominając o rodzącej żonie i dziecku.

W jednej z ostatnich scen *Egoistów* widzimy obraz nowo narodzonego dziecka, które leży w inkubatorze, i mężczyzny – kompozytora muzyki reklamowej – który mu się przygląda. Ich konfrontacja sugeruje stan emocjonalnej pustki, utraconych szans i pewnej bezbronności przedstawiciela pokolenia, które wierzyło, że konsumpcyjny styl życia i pozycja w show-biznesie zapewni im wieczne szczęście. „Sytuacja

ta jest doskonałym podsumowaniem aktywności polskich kapitalistów – «egoistów» z pokolenia określanego pogardliwym mianem «pampersów», którzy za swoją błyskotliwą karierę zapłacili duchową i emocjonalną pustką. Dramatyczne próby jej wypełnienia kończą się narkomanią, pracobolizmem, przypadkowymi romansami (...). Po kilku latach «młodym wilkom» stępiły się kły. Żądza «krwi», przygód, pieniędzy i pobudzającej dawki adrenaliny zmieniała się w pragnienie przysłowiowego świętego spokoju. Stabilizacja stała się wartością równie poszukiwaną, jak kiedyś niepokojąca brawura i tempo życia» (Radkiewicz 2002: 94–95).

Ostatnia scena z filmu Mariusza Trelińskiego symbolicznie zapowiada pojawienie się nowych tematów w polskim kinie. Szukający stabilizacji męski bohater, który osiągnął zawodowy sukces i jest, znudzonym życiem i blichтром człowiekiem, poszukuje czegoś, co nada sens i wartość jego życiu. Być może dlatego właśnie z czasem kino polskie podjęło się wiwisekcji roli mężczyzny – ojca. Zmiana systemów wartości i koniec okresu zachłyśnięcia się kulturą materialną miały zaowocować nowymi typami męskimi, być może bardziej optymistycznymi. Męskie tożsamości są bowiem współcześnie negocjowane w zupełnie innych warunkach kulturowych. Zanim jednak ten proces nastąpił, rozwinął się i zakończył, minęło sporo czasu; w pierwszej kolejności pojawił się on raczej na obszarze kultury popularnej, na przykład w polskich serialach telewizyjnych.

Wszystkie przytoczone przykłady filmów polskich utwierdzają nas w przekonaniu, że bohater męski czasów transformacji przechodzi poważne zmiany tożsamościowe. Obraz, który się ukazuje naszym oczom, wskazuje raczej na kryzys męskiej tożsamości. Paradoksalnie, ojcem najbardziej kochającym swoje dziecko jest bandyta Blacha ze *Świadka koronnego*. Pozostali bohaterowie borykają się z uzależnieniami alkoholowymi bądź narkotykowymi, uciekają i chowają się w zakonach, nie biorą odpowiedzialności za proces wychowawczy dzieci albo po prostu rezygnują z roli ojca ze względu na niebezpieczne życie, jakie prowadzą.

Poszukiwanie utraconych ojców – dzieci biorą sprawy w swoje ręce

We współczesnej kulturze obserwuje się zjawisko określane jako infantylizacja kulturowa. Charakterystyczne dla tego fenomenu są dwa procesy infantylizowania dorosłych i adolescencji dzieci: z jednej strony kultura popularna poszerza obszar wspólnych wartości i wzajemnej komunikacji pomiędzy rodzicami a dziećmi, z drugiej natomiast doprowadza do symbolicznej zamiany ról. Badacze zauważają, że współcześnie dziecko zyskało status pełnoprawnego członka społeczeństwa ponowoczesnego i takiegoż uczestnika kultury konsumpcyjnej. Kompetencje konsumpcyjne i wiedza zapewniają mu status wymagający szacunku oraz, dodajmy, niejednokrotnie podziwu ze strony dorosłych. Zachodzi tu bardzo interesująca relacja międzypokole-

niowa: kompetencja kulturowo-technologiczna zapewnia dziecku szacunek czy wręcz przewagę nad dorosłym. To relacja „odwrócenia dotychczas ustanowionego porządku” nabywania kulturowych i konsumpcyjnych kompetencji od pokolenia starszych przez pokolenie młodszych (Bogunia-Borowska 2006). Margaret Mead wyróżniła trzy rodzaje kultur, przy czym ostatnią z nich określiła jako prefiguratywną, a partycypujące w niej dzieci – zagadkowymi. Analizując pokolenie ludzi starszych kultury prefiguratywnej, stwierdzała: „żadne wcześniejsze pokolenie nie poznało, nie doświadczyło i nie wykorzystało tak szybkich zmian” (Mead 2000: 110–111). Badaczka ta doskonale zdawała sobie sprawę z niekomfortowej sytuacji osób starszych i wyjątkowej ludzi młodych. Sytuację tych dwóch pokoleń opisywała następująco: „nie ma dziś nigdzie na świecie takiego pokolenia starszych, które wie to, co wiedzą ich dzieci, bez względu na to, jak odizolowane i proste może być to społeczeństwo, w którym żyją. W przeszłości zawsze można było znaleźć ludzi, którzy wiedzieli więcej niż jakiegokolwiek dziecko, gdyż zebrali oni już doświadczenie wyniesione z wzrastania w pewnym systemie kultury. Dziś takich dorosłych nie ma” (Mead 2000: 110).

W kontekście niniejszego opracowania pragnę wspomnieć o dojrzałości i działaniu dzieci w nieco innym niż tylko konsumpcyjnym i ponowoczesnym kontekście, chociaż kontekst ów jest w pewnym sensie związany z procesem infantylizacji. Obraz dziecka w wielu filmach ostatnich lat narzuca kontestację dotyczącą zachowań i postaw ojców. Niedojrzali, zagubieni, robiący karierę, cyniczni, nieodpowiedzialni i nieświadomi swoich zobowiązań ojcowie są przywoływani do porządku przez, uwaga, własne dzieci. Spójrzmy na kilka obrazów, w których prezentuje się ojców z perspektywy tego, co czynią z nimi własne dzieci. Nieradzący sobie z procesami wychowawczymi i życiowymi priorytetami rodzice stają się podmiotami pasywnymi w dwustronnej relacji ojciec (bądź szerzej rodzic) – dziecko, zatem przewodnikami po uczuciach, normalności emocjonalnej, przywracaniu właściwych proporcji i hierarchii wartości w życiu zostają dzieci. Mimo udziału w tak wielu zmianach, to podmiot dziecięcy okazuje się stroną aktywną, która odnajduje istotę swojego istnienia oraz bycia w relacji z ojcem (rodzicem). Kryzys męskości, o którym wcześniej pisałam, przywołując stosowne przykłady, wcale się nie skończył; niestety, wciąż trwa. Opisujący rzeczywistość artyści filmowi nie znajdują pomysłów na jego przełamanie¹. W związku z tym pojawiło się niezwykle zjawisko, polegające właśnie na tym,

¹ W niniejszym esej dokonałam wyodrębnienia czterech typów męskich postaci i ich ewolucji w kinie polskim w ciągu ostatnich dwudziestu lat transformacji. Taki zabieg spowodował, że świadomie nie uwzględniłam tych filmów, które poruszały jeszcze inne kwestie dotyczące relacji ojciec–syn. Były to raczej filmy koncentrujące się na przemocy stosowanej wobec dzieci i jej skutków. Mam tutaj na myśli takie filmy, jak *Pręgi* (2004) Magdaleny Piekorz, *Plac Zbawiciela* (2006) Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauzego czy *Męską sprawę* (2001) Sławomira Fabickiego. W wielu z nich także odnajdziemy kwestie związane z kryzysem męskości w kulturze i problemami budowania własnego męskiego obrazu i tożsamości, które skutkują tworzeniem się patologicznych relacji rodzinnych. Tego typu problematyka wymagałaby jednak zupełnie odrębnej analizy,

że zaczęto przedstawiać coraz częściej dzieci w roli dojrzałych i świadomych swoich działań oraz wyborów aktywnych postaci. Oto kilka takich fascynujących przykładów filmowych, w których to „dzieci biorą sprawy w swoje ręce”, aby przywrócić poprawne relacje z ojcem.

Jednym z najwcześniejszych filmów czasów transformacji jest obraz *Tato* (1995) Macieja Ślesickiego. Pojawia się tu motyw odnajdywania uczuć własnego ojca i nawiązywania z nim relacji przez dziecko. Ojciec pracuje jako operator filmowy i jest notorycznie nieobecny w domu. Wychowaniem córki zajmuje się żona, która okazuje się chora psychicznie. To przez chorobę żony mężczyzna uświadamia sobie, jak mało wie na temat własnego dziecka. Córka za wszelką cenę stara się pomóc ojcu w nawiązaniu z nią samą relacji. Z tego też powodu próbuje wejść w rolę osoby opiekującej się i dbającej o własnego ojca poprzez przypomnianie mu o drobnych sprawach dnia codziennego, np. usiłując ugotować mu obiad.

Podobny wątek odnajdywania własnego ojca i nawiązywania z nim kontaktu podejmuje w komedii *Tylko mnie kochaj* (2006) Ryszard Zatorski. To uwspółcześniona wersja filmu *Tato*; ojciec nagle zostaje postawiony przed faktem, iż ma siedmioletnie dziecko. W jego życiu nie było dotychczas miejsca na poważne uczucie do kobiety, a co dopiero mówić o dziecku. Spotyka się on od czasu do czasu z koleżanką z pracy, a seks traktuje raczej w kategoriach zaspokajania potrzeb fizjologicznych niż jako element wzajemnej bliskości. Michał, bo o nim mowa, jest współwłaścicielem firmy projektującej wnętrza. Zasypia i budzi się z laptopem, regularnie uprawia jogging, zdrowo się odżywia, elegancko ubiera, spożywa marchewkowe soki, świetnie gotuje, a przy okazji samodzielnie zamieszkuje pięknie urządzony nowoczesny apartament na ostatnim piętrze i porusza się sportowym bmw. Jednym słowem to człowiek, którego styl życia stanowi model idealnego konsumpcyjnego sukcesu. W jego uporządkowane życie, „małą stabilizację”, wkrada się jednak dziewczynka, która pewnego poranka staje u progu jego drzwi i oświadcza, że jest jego córką. Na jego pytanie: „O co chodzi?” odpowiada z rozbrajającą szczerością: „Tylko mnie kochaj!”.

W ciągu pięciu dni mężczyzna, pod wpływem obecności i kontaktu z dzieckiem, przewartościowuje własne życie i dokonuje wiwisekcji swoich osiągnięć oraz statusu życia osobistego. Dziewczynka uczy go cierpliwości i konieczności głębszego poznania. Na pytanie „powiedz mi, co lubisz, powiedz, dokąd chcesz pójść. Będzie nam o wiele prościej”, Michalina sugeruje „nie nerwowo. Postaraj się mnie poznać”. Dziecko w codziennej egzystencji w bajkowym apartamencie dociera do emocjonalności mężczyzny. W ekspresowym tempie razem budują relacje bazujące na współobecności i wykonywaniu wspólnych zadań, takich jak gotowanie, czytanie, mierze-

tym bardziej że jako remedium na prezentowanie patologicznych zachowań ojców pojawiło się także kilka alternatywnych obrazów, które ukazywały mężczyzn jako osoby, które zupełnie nieoczekiwanie potrafią przyjąć rolę wychowawczą i opiekuńczą. Dobrym tego przykładem były *Edi* (2002) Piotra Trzaskalskiego i *Zurek* (2003) Ryszarda Brylskiego.

nie i kupowanie ubrań zarówno dla niego, jak i dla niej, czy jeżdżenie na gokartach. W konsekwencji owego niezwyklego spotkania i przybycia na kilka dni do domu Michała dziewczynka nawiązuje silną więź z ojcem i prowokuje go do poważnych refleksji nad dotychczasowym życiem. Na koniec filmu pada z ust Michała – ojca deklaracja w stosunku do Michaliny – córki: „Bardzo się cieszę, że do mnie przyszłaś. Będzie mi smutno, gdy będziesz musiała odejść. Zawsze będziesz moją córką. Zawsze zrobię dla ciebie wszystko”, na co dziecko odpowiada „Nie trzeba wszystko”. „A co?” – pyta ojciec. „Tylko mnie kochaj” – prosto odpowiada córka. Dziecko pojawiło się w domu mężczyzny, aby odzyskać ojca. Podjęło się zadania przekonania go do siebie i wzbudzenia w nim uczuć oraz odpowiedzialności. Pięć dni zabawy wystarczyło, aby rezolutna dziewczyna rozbudziła emocjonalnie Michała i odzyskała ojca. Komedia kończy się optymistycznie. Dziecko zadanie wykonało i w dużym stopniu pomogło scalić rodzinę. Cel został osiągnięty. Ta komediowa opowieść ma też swoje odzwierciedlenie w dużo poważniejszych fabułach.

W filmie *Zmruż oczy* (2003) Andrzeja Jakimowskiego dziewczynka ucieka z nowobogackiego domu, w którym niczego jej nie brakuje oprócz autentycznej uwagi rodziców i ich miłości. Mała jest bardzo silnym dzieckiem, o ukształtowanej osobowości; na własną rękę poza domem szuka tego, czego w nim nie znajduje. Ucieka do starego PGR-u koło Ełku, gdzie stróżuje jej były korepetytor – nauczyciel. Mężczyzna to także pisarz, szukający spokoju w opuszczonym i samotniczym miejscu. Jest to miejsce, w którym czas płynie swoim rytmem i gdzie każdy ma go tyle, ile potrzebuje dla własnej refleksji. Poszukujący Małej rodzice docierają w końcu do stróża Jaśka i swojej córki, która jednak nie daje się przekonać do powrotu do domu. Kontrast pomiędzy ojcem a stróżem Jaśkiem jest ogromny. Pierwszy pojawia się w drogim aucie i garniturze. Jest skupiony na wydawaniu komunikatów, a nie na słuchaniu i byciu z własnym dzieckiem. Natomiast drugi to outsider, unikający kolorowego i pustego konsumpcyjnego życia pełnego pozornych emocji i uczuć. Nie zwraca uwagi na swój wygląd i strój. Mała wyczuwa w nim bratnią duszę, mimo że mężczyzna stawia wyraźne granice, a często jest także szorstki. Dzięki samozaparcia dziewczynka porządkuje relacje z rodzicami oraz przywołuje szczere i prawdziwe wartości nadające sens życiu. Po tym epizodzie ojciec zaczyna z własną córką nawiązywać kontakt, dostrzega w niej człowieka, który oprócz bycia otoczonym drogimi przedmiotami wymaga uczuć i zainteresowania.

W tym filmie po raz kolejny dziecko uczy rodziców pokory i wymaga zaspokajania swoich emocjonalnych potrzeb. Zadanie, jakiego podejmuje się dziewczynka, kończy się pozytywnie. Ojciec „zostaje odnaleziony” i podejmuje próbę wejścia z dzieckiem w prawdziwą i głęboką relację. Reżyser stawia tezę, iż rodzicielstwo to proces, a nie stan; proces wymagający czasu, aby zarówno ojciec, jak i dziecko mogli zbudować trwałą i wartościową wzajemną relację.

Niezwykłym faktem jest to, że nawet polskie kino niezależne wykorzystuje wskazany wcześniej schemat, polegający na tym, że nagle kilkuletnie dziecko trafia do

domu ojca, który musi się nim zaopiekować i nawiązać relacje. W trakcie tego procesu konieczne okazuje się przededefiniowanie i odbudowanie własnej tożsamości, świadome wejście w rolę ojca, określenie priorytetów i życiowych wartości, wytyczenie sensów i celów dalszej egzystencji. Przytaczany wcześniej i znany z kina komercyjnego schemat wykorzystuje w swoim filmie *Homo father* (2005) Piotr Matwiejczyk. Różnica w fabule polega jednak na tym, że mężczyzna, który okazuje się biologicznym ojcem kilkulatniej dziewczynki, to gej, od trzech lat żyjący w udanym związku ze swoim partnerem. Podobnie jak we wcześniejszych przypadkach dziecko, upominając się o swojego ojca, zdobywa jego miłość. Nasuwa się zatem refleksja, że dla dziecięcego podmiotu prezentowanego w kinie ojciec, bez względu na swoje wady bądź atuty, preferencje seksualne, wybory i pomyłki życiowe, jakich jest autorem, to zawsze wartość. Wszystkie przytoczone przykłady wskazują, że dziecko wprowadza ład w świat ojca, i spełniając swoją misję, wzbudza w nim uczucie miłości. Dziecko staje się partnerem i wybawicielem mężczyzny; przestaje być przez niego postrzegane jako zagrożenie. W przypadku filmu Matwiejczyka relacja pomiędzy Gabrielem a Robertem na skutek pojawienia się dziecka przechodzi pozytywną ewolucję.

Wątek podejmowania działań przez dzieci w celu odzyskania ojca i ustanowienia pełnej rodziny jest głównym tematem filmu *Sztuczki* (2007) Andrzeja Jakimowskiego. Na wałbrzyskiej prowincji dzieci żyją z dala od świata blichtru i migotliwych, konsumpcyjnych pokus. Jednak ich potrzeby i marzenia nie różnią się od tych, które panują w rzeczywistości wielkich miast i luksusu. Stefek – sześciolatek – i jego siostra Elka zostali porzuceni przez ojca, który odszedł do innej kobiety, do większego miasta, do kolorowego i bogatszego życia. Miejsce zamieszkania dzieci i byłej żony nie stwarzało szans na rozwój i na znalezienie lepszej pracy. Dojeżdżający do pracy ojciec chłopca przesiada się codziennie na stacji, gdzie mieszka jego była rodzina. Mężczyzna jest zadbany, ubrany w garnitur i krawat. Jego aparycja zdradza przynależność do innego, lepszego świata. Tęskniący za ojcem chłopiec czeka na niego na dworcu, aby przez kilka minut oczekiwania na właściwy pociąg ojca być blisko niego. Niestety, ojciec nawet nie rozpoznaje w nim własnego dziecka. Stefek jednak nie odpuszcza i „bierze sprawy w swoje ręce”. Stosując tytułowe sztuczki, doprowadza ojca do matki. Wymusza na nim tym samym głębszą refleksję, co skutkuje powrotem ojca na łono rodziny.

Mężczyzna pragnący lepszego bytu opuścił dom i dzieci, szukając ciekawszego życia. Zagubiony w świecie kolorowych gadżetów, garnituru i krawata oraz nowej kobiety, nie jest w stanie dostrzec rzeczy we właściwych proporcjach. Traci istotę własnej egzystencji, zamienia szczere i prawdziwe uczucia rodzinne na pozory cudownego życia. W tej opowieści to ojciec okazuje się ojcem marnotrawnym, na którego jednak czeka syn, który pomaga mu odnaleźć drogę do domu i przyjmuje go z otwartymi ramionami.

Ojciec w procesie zmian – zmiany wzorców i postaw ojcowskich w polskim kinie XXI wieku

Współcześnie to nie synowie, ale ojcowie gubią się w chaosie życiowych priorytetów. Mają problem z dokonywaniem właściwych wyborów, podejmowaniem odpowiedzialnych decyzji i ponoszeniem konsekwencji swoich działań. Diagnoza polskiego kina początku XXI wieku wskazuje na to, że to dzieci częściej wiedzą więcej i okazują się bardziej dojrzałe od dorosłych. To one odnajdują swoich ojców zatraconych w rzeczywistości zawodowych zobowiązań, marnych miłości, seksualnych przyjemności, kolorowych, aczkolwiek pozbawionych treści gadżetów, i wskazują im sens istnienia. Wkraczające w świat dorosłych dzieci porządkują im życie emocjonalne, przypisują właściwe znaczenia podstawowym życiowym sprawom, tak jak czyni to sześciolatek Stefek ze *Sztuczek*, wskazujący ojcu drogę do domu i rodziny. Powracając do terminologii Margaret Mead, można stwierdzić, że w kulturze prefiguratywnej właśnie dzieci stają się przewodnikami dla rodziców, którzy zagubieni podejmują szkodliwe dla samych siebie decyzje. Uciekają przed tym, co najcenniejsze, obawiając się ciężaru odpowiedzialności. Wybierają kolorowe życie pozorów, bezpieczne, bo pozbawione emocji.

Polskie kino pokazuje dorosłych, którzy się pogubili, zblądzili, źle zinterpretowali różne aspekty swojej egzystencji. Pomoc dla nich nadchodzi od strony najmłodszych. To dzieci odnajdują podstawowy sens ich życia i wskazują go dorosłym. Upominają się o miłość i zainteresowanie swoją osobą. Udowadniają, że to one są ważne w życiu zagubionych dorosłych, tych dorosłych, którzy uwierzyli, że tylko sukces finansowy i materialny oraz życie w pozoranczej kolorowości i bogactwie zapewnią sens ludzkiemu istnieniu. Myślę, że można w tym względzie pokusić się także o głębszą refleksję: prezentowane w polskich filmach przypadki dzieci walczących o swoich ojców i rodziny mają swoje realne odzwierciedlenie w rzeczywistości społecznej, gdzie dorastające pokolenie za wartości podstawowe i najważniejsze uznaje te związane z rodziną.

Niepewność i obawy przed podejmowaniem poważnych ojcowskich ról powodują, iż sam proces powoływania dzieci na świat jest przez kobiety coraz silniej kontrolowany, podobnie zresztą jak dobór mężczyzn reprezentujących odpowiedni styl życia. Maksymalna kontrola może być częściowym sposobem kobiet na kontrolę sfery emocjonalnej oraz zabezpieczeniem przed ewentualną porażką, czego przykładem jest postępowanie Matyldy, bohaterki filmu *Rozmowy nocą* (2008) Macieja Żaka. Matylda bardzo pragnie mieć dziecko, nie znajdując jednak odpowiedniego kandydata, decyduje się na znalezienie dawcy spermy poprzez ogłoszenie prasowe. Przez cały czas przygotowuje się skrupulatnie do roli matki. Przyjmuje witaminy, regularnie odwiedza ginekologa oraz, udając ciążę, uczęszcza do szkoły rodzenia. Przyszłemu dawcy oświadcza: „W sobotę jajeczkuje. Musisz być punktualnie o 20.00. (...) Sobota

o 20.00. Liczę na ciebie”. Po wykonaniu zadania przez mężczyznę dziękuje mu za profesjonalizm, a całą sprawę określa układem dwojga ludzi dotyczącym poczęcia dziecka. Bartek – mężczyzna, który godzi się na układ i bycie dawcą – podejmuje się jednak roli ojca i przekonuje do siebie będącą już w prawdziwej ciąży Matyldę. Młodzi ludzie w tym filmie są przedstawieni po raz kolejny jako osoby załękniote, bojące się ponieść emocjonalną porażkę. Piękni, zdolni, utalentowani, odnoszący sukcesy zawodowe unikają jak ognia porażek życiowych. Z tego też powodu planują swoje emocjonalne życie w sposób całkowicie zracjonalizowany. Poza tym, jak stwierdza na początku filmu w rozmowie z matką Bartek, nie chcą godzić się na partnerkę byle jaką. W tej kwestii film odzwierciedla rzeczywistość. Młodzi ludzie stawiają sobie dzisiaj wysoko poprzeczkę, a w szczególności kobiety mężczyznom, co pokazują badania Ewy Grzeszczyk, w których jedna z respondentek wyraziła to w następujący sposób: „młode kobiety osiągające sukces zawodowy nie będą dzielić życia z mężczyzną, który jest odpowiedni w 50%. Nie zaakceptują nawet takiego, który jest odpowiedni na 80%. Będą wołały pozostać same, niż cierpieć z nieodpowiednim partnerem” (Grzeszczyk 2005: 210). Filmowy Bartek spełnia wiele wymagań stawianych mężczyznom przez kobiety, a szczególnie przyszłym ojcom. Jest w odpowiednim wieku – 34 lata – mieszka sam we własnym mieszkaniu, odnosi sukces zawodowy, umie gotować, chce dzielić pasję swojej kobiety, świadomie pragnie zostać ojcem i przyjąć na siebie wszelkie obowiązki związane z tą rolą społeczną.

Dwadzieścia lat transformacji ustrojowej i zmian bardzo mocno odbiło się na postawach mężczyzn oraz ich ojcowskich rolach. Polskie kino towarzyszyło tym zmianom i dokumentowało je; paradoksalnie, mogą one w konsekwencji przynieść nową świadomość ról społecznych i odpowiedzialności za ich podejmowanie. Jednak według najnowszych obrazów filmowych to nie ojcowie, a dzieci muszą „brać sprawy w swoje ręce” i przywoływać rodziców do porządku.

Kino polskie ostatniego dwudziestolecia nie przyniosło konstruktywnych wzorców pełnych i wiarygodnych postaw ojcowskich. Skupiało się raczej na dokumentacji przemian i ich konsekwencji niż na kreacji fabularnej fikcji. Myślę jednak, że już niedługo pojawi się w filmach nowe „tacierzyństwo”, które zakończy czas uciekania mężczyzn od roli ojców, czego zapowiedzią są takie postacie kinowe jak Bartek z *Rozmów nocą*. Czas na dalsze kulturowe i mentalnościowe przemiany postaw ojcowskich, na wiarygodne wzorce świadomego ojcostwa. Nowa jakość wypełniania rodzicielskich ról, wraz z coraz większą tego świadomością, zbliża się wielkimi krokami. Nowy, lepszy i poprawiony mężczyzna, mąż i ojciec, jest już widoczny na horyzoncie. Zobaczymy jak z tym tematem poradzi sobie polskie kino.

Bibliografia

- Arcimowicz, K. 2003. *Obraz mężczyzny w polskich mediach. Prawda, fałsz, stereotyp*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Bogunia-Borowska M. 2006. *Dziecko w kulturze konsumpcyjnej – infantylizacja kultury jako konsekwencja narodzin podmiotu rynkowego*, w: A. Jawłowska, M. Kempny (red.), *Konsumpcja – istotny wymiar globalizacji kulturowej*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Grzeszczyk, E. 2005. *Pojedyncze, profesjonalistki... „single professional women” w Polsce i na świecie*. „Kultura i Społeczeństwo”, nr 2.
- Haja, R. 2004. *Rodzina. Ach, rodzina...*, w: T. Lubelski (red.), *Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przełomu wieków*. Kraków: Rabid.
- Lubelski, T. 1994. *Bogie na jakiego zastużyliśmy*. „Kino”, nr 7–8.
- Mead, M. 2000. *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*. Warszawa: PWN.
- Melosik, Z. 2002. *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*. Poznań: Wydawnictwo Wolumin.
- Pietrasik, Z. 1994. *Psia krew. Co reżyser Pasikowski wie o polskiej widowni?* „Polityka”, nr 17.
- Radkiewicz, M. 2002. *Młode wilki i Egoiści. Wizerunek mężczyzny w polskim kinie lat dziewięćdziesiątych*, w: M. Radkiewicz (red.), *Gender – kultura – społeczeństwo*. Kraków: Rabid.
- Radkiewicz, M. 2006. *„Młode wilki” polskiego kina. Kategoria gender a debiuty lat 90*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Filmografia

- Amok* (1998), reż. Natalia Koryncka-Gruz
- Billboard* (1998), reż. Łukasz Zadrzyński
- Dom wariatów* (1984), reż. Marek Koterski
- Dzień świra* (2002), reż. Marek Koterski
- Edi* (2002), reż. Piotr Trzaskalski
- Egoiści* (2000), reż. Mariusz Trelński
- Homo father* (2005), reż. Piotr Matwiejczyk
- Męska sprawa* (2001), reż. Sławomir Fabicki
- Młode wilki* (1995), reż. Jarosław Żamojda
- Młode wilki 1/2* (1998), reż. Jarosław Żamojda
- Nie ma zmiłuj* (2000), reż. Waldemar Krzystek
- Plac Zbawiciela* (2006), reż. Joanna Kos-Krauze, Krzysztof Krauze
- Pogoda na jutro* (2003), reż. Jerzy Stuhr
- Pręgi* (2004), reż. Magdalena Piekorz
- Psy* (1992), reż. Władysław Pasikowski
- Reich* (2001), reż. Władysław Pasikowski
- Rozmowy nocą* (2008), reż. Maciej Żak
- Sztuczki* (2007), reż. Andrzej Jakimowski
- Świadek koronny* (2007), reż. Jarosław Sypniewski, Jacek Filipiak
- Tato* (1995), reż. Maciej Ślesicki
- Tylko mnie kochaj* (2006), reż. Ryszard Zatorski
- Wieża* (2006), reż. Agnieszka Trzos
- Wszyscy jesteśmy Chrystusami* (2006), reż. Marek Koterski
- Zmruż oczy* (2003), reż. Andrzej Jakimowski
- Żurek* (2003), reż. Ryszard Brylski
- Życie wewnętrzne* (1986), reż. Marek Koterski